

Una breve introducción al concepto de écfrasis

Joaquín A. Rivero

Resumen

El concepto de écfrasis ha sido ampliamente trabajado en las últimas décadas, sin embargo, su historia se remonta a la antigüedad. El siguiente artículo expone las principales perspectivas teóricas. A continuación, se propone una breve selección de casos célebres de écfrasis.

Palabras clave: historia del arte - transposición intermedial - arte no representacional - écfrasis referencial - écfrasis nocional

Joaquín A. Rivero

joaquinrivero94@gmail.com

Estudiante de la Licenciatura en Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UdelaR). Colaborador de la sección de Archivo Literario de la Biblioteca Nacional de Uruguay.

A brief introduction to the concept of ekphrasis

Abstract

The concept of ekphrasis has been thoroughly worked in the past decades, nevertheless, its history goes way back into antiquity. The following article exposes the main theoretical perspectives. Then, a brief selection of famous ekphrasis examples is presented.

Key words: history of art - intermedial transposition - non representational art - referential ekphrasis - notional ekphrasis

La denominación “écfrasis” es heredada, de acuerdo a Menéndez Pelayo, de la antigüedad: “a aquel ejercicio retórico [...] en Hermógenes, en Teon o en Aftonio, se designa con el nombre de ecphrasis, sección muy principal de los progymnasmata”(1942: 107).¹ En Hermógenes de Tarso, la écfrasis quedaba definida, a grandes rasgos, como una forma de descripción extendida, vívida y detallada. En principio, la descripción no se limitaba al arte pictórico, sino que era más abarcativa, incluyendo templos, lugares de interés, etc.

De acuerdo al diccionario griego-inglés de los autores Liddell y Scott, écfrasis puede ser traducida como descripción. Un análisis de las dos unidades constitutivas de la palabra —la preposición ἐκ y el verbo φράζω— ilumina un poco más la cuestión: la expresión puede ser traducida como el dar a entender o el mostrar a partir de algo (en este caso, ese algo sería, como es claro, la representación visual).²

La siguiente definición de écfrasis la proporciona el lingüista y estilista austriaco, Leo Spitzer: écfrasis es “la descripción poética de una obra de arte pictórica o escultórica” (1962: 72). Casi dieciocho siglos separan a Hermógenes de Spitzer, y no resulta difícil de notar las diferencias en sus concepciones; el ilimitado objeto del discurso ecfástico en Hermógenes deja lugar a una clara materia: las artes plásticas. También es relevante la adjetivación de “poética” dada a la descripción, pues esto no solo excluye a las no poéticas, sino que genera problemas teóricos al traer al primer plano la cuestión de cómo se discierne lo que es poético de lo que no lo es.

Esta problemática es evitada por Heffernan en su definición: écfrasis es “la representación verbal de una representación visual” (1993: 3). Sin embargo, de esta afirmación surge una nueva dificultad: la noción de representabilidad. En primera instancia, aceptar el sintagma “representación visual” como bueno no resulta controversial; sin embargo, como señala Clüver, la cuestión no es tan simple como parece a primera vista:

The visual artworks referred to by Heffernan ranged from the shield of Achilles in Homer to van Gogh’s *Starry Night* [...] But the new century had introduced a kind of artmaking that was not only increasingly abstract but even entirely ‘non-representational’ or ‘non-figurative’ or ‘nonobjective’ (2017: 31).

Las nuevas relaciones que los artistas plásticos desarrollaron con sus materiales generan complicaciones, no sólo para realizar écfrasis en sí, sino también para definir qué es lo que esta conlleva. Siguiendo esta línea de razonamiento, Clüver propone una nueva definición: “Ekphrasis is the verbal representation of real or fictive configurations composed in a non-kinetic visual medium” (2017: 33).

Si bien se logran contemplar los casos de no representabilidad en el arte, esta definición resulta perifrástica al punto de una práctica inutilidad por excesiva especificidad; frente a la apertura de objeto que brindaba la definición de Hermógenes de Tarso o la elegante simplicidad de la realizada por Heffernan, la definición de Clüver clausura todo espacio de interpretación. Hay, sin embargo, entre tanta especificación, una inclusión valiosa y necesaria, la de una clasificación. Apegándose a los criterios clásicos, Clüver incluye la distinción entre las configuraciones compuestas en un medio visual no kinético reales y las ficticias. Esta clasificación, si bien harto conocida desde la antigüedad y contemplada tanto por Spitzer como por Heffernan, agrega información importante. Nuevamente, el texto de Luz Aurora Pimentel resulta útil a la hora de explicitar dicha distinción: “podemos hablar de *écfrasis referencial*, cuando el objeto plástico tiene una existencia material autónoma, o de *écfrasis nocional* cuando el objeto ‘representado’ solamente existe en y por el lenguaje” (2003: 207). La autora agrega, además de estas dos categorías, una tercera: la écfrasis referencial genérica; esta, sin designar objeto plástico en particular, describe de una forma que remite al estilo particular de varios objetos plásticos de un artista. De similar modo, la lista de tipos podría ampliarse de distintas maneras: Heffernan, por ejemplo, adiciona la écfrasis cinemática, tomando como ejemplo las descripciones de filmes en *El beso de la mujer araña* del escritor argentino Manuel Puig. No obstante, Clüver se opone a la caracterización de estas descripciones como ecfásticas, pues concluye que los medios audiovisuales requieren un estudio mixto que hace difuso el límite entre lo visual y lo discursivo. A efectos prácticos, nos bastará con la distinción entre écfrasis referencial y écfrasis nocional.

A pesar de las muchas diferencias entre los distintos teóricos, no debe creerse que no hay acuerdo alguno. Para empezar, todos afirman que el discurso ecfástico liga a dos partes antes separadas. Si bien los elementos ligados varían, la relación entre dos partes se mantiene como constante; al respecto, las palabras de Pimentel:

Es interesante notar que las [...] definiciones insisten en el carácter *relacional* del texto verbal con respecto al objeto plástico, lo cual permite extender el texto a una relación intersemiótica, y, puesto que el texto verbal asume la representación del objeto plástico, al que lee como si fuera un texto, la relación también se plantea como intertextual (2003: 206).

Por lo tanto, se puede concluir que la característica principal de la écfrasis es su carácter de relación intersemiótica e intertextual entre dos composiciones, una de carácter verbal y la otra visual.

Homero

Pensar en el mundo griego como un ente único, total, continuo y consistente es, ante todo, un error; pero, si es siquiera posible ponderarlo, es gracias a la figura de Homero. Aedo máximo de un mundo occidental al cual no perteneció, arquetipo fundamental de todas las grandes obras: desde la *Eneida* virgiliana, hasta el *Ulysses* de Joyce; la altura de su poesía sólo es comparable a su importancia en el canon occidental. De igual modo, la épica homérica ocupaba esta posición ya en el mundo helénico; no obstante, su centralidad no se limitaba al mundo literario: fue el creador de su particular dialecto, y junto a Hesíodo, el demiurgo de la organización de mortales e inmortales.

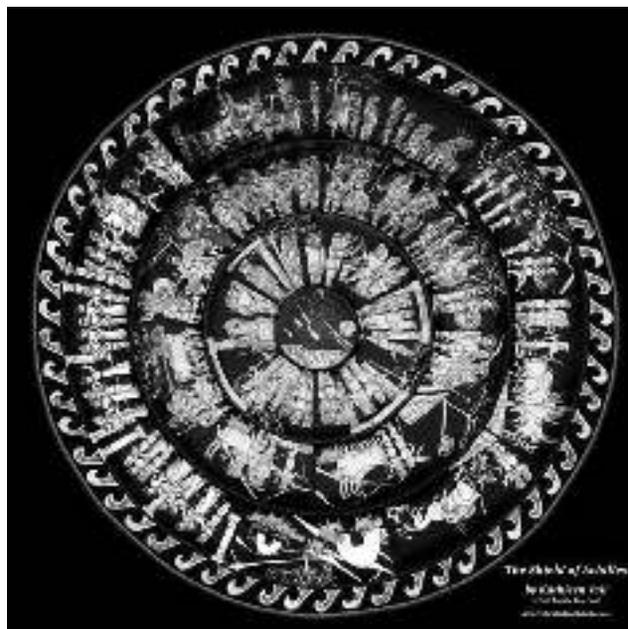
En su conferencia sobre la ceguera, el escritor argentino Jorge Luis Borges afirmó que podríamos pensar que Homero no existió y que si los griegos lo imaginaban ciego era porque les gustaba insistir en el hecho de que la poesía es ante todo música; pero no debería entenderse de modo tan radical, la poesía de Homero es visual, espléndidamente visual, para hacer eco de las palabras de Borges. No es coincidencia, pues, que sea este poeta el que inaugure la écfrasis en el mundo occidental.

Su primer compañero en lo que luego se convertiría un género en sí mismo fue Hesíodo, el otro gran poeta épico arcaico. En ambos casos se trata de la descripción de armamento: el escudo de Heracles en Hesíodo y la armadura y escudo de Aquiles en Homero; se trata, por lo tanto, de dos casos de écfrasis nocional, donde el objeto es un producto del discurso y no un objeto autónomo y real. La écfrasis hesiódica del escudo de Heracles no forma parte de ninguna de las obras mayores, consta de un fragmento de 482 hexámetros y, si bien merece todo el crédito correspondiente, su capacidad descriptiva palidece frente a la realizada por Homero.

Tras la muerte de Patroclo, Héctor tomó la armadura que originalmente pertenecía a Aquiles; es precisamente dentro del tópico del expolio que la fabricación de la nueva armadura y escudo cobra su real significado en el contexto de la obra. Por pedido de la diosa Thetis, Hefesto, el dios de la forja y metalurgia, fabrica las grebas, el yelmo y la coraza que Aquiles usará por el resto del poema. Sin embargo, el centro de la écfrasis lo ocupa el escudo, al cual se le dedica la mayor cantidad de versos. A partir de bronce, estaño, oro y plata, Hefesto crea un escudo grande y compacto (Il. 18.478).³

La écfrasis, en lugar de describir el producto terminado, narra la fabricación del mismo, lo que permite que las imágenes sean más dinámicas y tengan la apariencia de reales. Por momentos, resulta imposible saber si la potencia del pasaje se debe a la grandeza del escudo en tanto objeto, a lo que en este se representa

o a la habilidad poética de Homero; en esta línea es que Alfonso Flórez Flórez sugiere un paralelismo entre Homero en tanto orfebre de la palabra y Hefesto como artesano divino (2011: 28).



The Shield of Achilles, reconstrucción por Kathleen Vail

La estructura del escudo imita a la construcción poética en la tan característica estructura en anillo: la narración comienza como termina, con la evocación de elementos naturales; en el interior de estos se ubican elementos pertenecientes al mundo de los mortales, escenas urbanas, geórgicas y bucólicas. El escudo se nos presenta como un objeto imposible de reconstruir con toda certeza; sin embargo, se tiene certeza de que todas las empresas humanas están enmarcadas entre el centro, donde Hefesto:

Hizo figurar en él la tierra, el cielo y el mar,
el infatigable sol y la luna llena,
así como todos los astros que coronan el firmamento:
las Pléyades, las Híades y el poderío de Orión,
y la Osa, que también denominan con el nombre de Carro,
que gira allí mismo y acecha a Orión,
y que es la única que no participa de los baños en el
Océano. (Il. 18.483-489)

Siendo el límite exterior Océano. Por otra parte, el marco no debe entenderse aislado de lo que contiene sino que los elementos naturales tienen que interpretarse en relación a la actividad humana, como elementos cósmicos (en tanto establecen y significan orden). El sol señala el pasar de los días y la luna el de los meses; las Pléyades y las Híades cuentan acerca del paso de las estaciones; y la Osa, con su presencia permanente en el cielo, era fiel compañera y guía del navegante.

La presencia de la polis ⁴ puede ser dividida en tres niveles: el urbano, el geórgico y el bucólico. En el primero se encuentran dos ciudades, una en paz (Il. 18.490-508) y la otra en guerra (509-540). Esta tensión agonística ha sido interpretada como analogía del enfrentamiento mayor que se da en la obra. Otra lectura es la que, siguiendo el dinamismo de la écfrasis, entiende la oposición como la representación del ciclo que lleva de la guerra a la paz y de la paz a la guerra. Esta interpretación se ve reforzada en el segundo nivel, donde se narran escenas de arado, cosecha y vendimia (541-572); esta tríada marca el curso anual de las actividades agrícolas (Flórez Flórez, 2011:30). En el nivel bucólico se presenta, entre otras cosas, a dos leones que devoran las entrañas de un buey; una vez más, la violencia se encuentra contrapuesta al espacio, por otra parte idílico, de los pastores, reforzando así una lectura del escudo como analogía de la obra.

La insondable influencia del pasaje sobre la tradición literaria occidental sólo puede ser explicada por su potencial hermenéutico. La interpretación no debe ser clausurada, decidir entre una de las lecturas es, por donde se lo mire, empobrecer la apertura de la que goza el poema homérico.

El carácter total del escudo, la capacidad poética de ordenar el caos de los mortales ligando lo celeste a lo humano tuvo grandes efectos en la poesía. Lo vívido de la écfrasis homérica fue objeto de imitación por generaciones de poetas latinos, siendo Virgilio, con su descripción del escudo de Eneas y el tahalí de Palante, uno de los mejores sucesores.

Pausanias

De menor genio literario que Homero, Pausanias es, para la mayor parte de la población, un desconocido. Se cree que nació en Asia Menor y vivió en el siglo II d.C. Su magnum opus fue la *Helládos Periégesis* o *Descripción de Grecia*. Esta obra podría ser pensada en paralelo a la literatura de viajeros, género que floreció en el s. XIX y que ha tenido una fuerte influencia en nuestro país.

En sus viajes todo lo describió: costumbres, leyendas, festividades, monumentos artísticos y religiosos. Inversamente al caso de Homero, el valor de su obra no pasa por su don poético, sino por su papel testimonial como protector del patrimonio antiguo. La Grecia del s. II de nuestra era se encontraba lejos de ser la Hélade de Sófocles y Esquilo; por otra parte, Roma ejercía con toda la fuerza de un imperio su influencia y se afirmaba en la célebre Pax romana. El lugar de poderío militar y económico ya no le correspondía a los griegos; sin embargo, su arte y su cultura eran todavía un punto de referencia ineludible para los latinos. En este marco, Pausanias es uno de los mayores testigos de una cultura

que, en gran parte, pronto desaparecería bajo la huella del tiempo.

Su *Descripción de Grecia* se divide en diez libros, en los cuales describe la región del Ática, Mégara, Corinto, la Argólide, el resto del Peloponeso, Beocia, Fócide y Lócride. Se trata pues, de la Grecia occidental.

Aunque muchas de sus descripciones parecen superficiales, otras son con el detalle necesario para poder catalogarlas de ecfásticas. Dicen algunas fuentes que Heinrich Schliemann, el comerciante germano-americano que descubriese lo que hoy se supone son las ruinas de Ilión, pudo encontrar las tumbas reales de Micenas gracias a la lectura de Pausanias.

Las écfrasis son, hasta donde se tiene conocimiento, de carácter referencial. Teniendo mayor detalle y altura literaria las dedicadas a las estatuas de Mirón, Fidias y Praxíteles y la dedicada a la obra del pintor Polignoto. Son dos obras de este las que ocuparán este breve trabajo. En el último libro de la obra y, específicamente, en la sección que corresponde a la descripción de la Fócide, Pausanias nos da uno de los mayores aportes de la écfrasis a la historia del arte:

Más allá de la Casótide hay un edificio con pinturas de Polignoto. Fue dedicado por los Cnidios, y los délficos la llaman Λέσχη,⁵ pues antiguamente se reunían aquí y conversaban de los asuntos más importantes y de historias legendarias. [...]

Entrando a este edificio toda la pintura a la derecha representa la captura de Ilión y la partida de los Helenos. En la nave de Menelao se preparan para zarpar y la nave está pintada y varones y niños mezclados entre los marineros. En medio de la nave está el piloto Frontis que tiene dos picas. Homero ⁶ representa a Néstor hablando con Telémaco de otras cosas y sobre Frontis. Diciendo que era hijo de Onétor y piloto de Menelao, de alta reputación en su oficio, y de cómo encontró su fin cuando costeaba el Sunio en el Ática. Hasta aquí Menelao navegaba con Néstor, mas entonces se quedó atrás para construir una tumba a Frontis y darle los honores habituales a los muertos (Paus. 10. 25.1-25.2; traducción propia).

Traducir el pasaje entero sería excesivo, pues como prueba de su fidelidad, esta primera pintura contiene más de cincuenta personajes con nombres, además de una cantidad incontable de personajes sin nombre. Esta atención casi religiosa con la que Pausanias localiza espacialmente a los personajes representados en el muro, sólo se ve superada por la serie de comentarios que va introduciendo en su écfrasis. El constante señalamiento de intertextos con la poesía arcaica, tanto homéricos como no, es de fundamental valor, pues, a través de las glosas de Pausanias conocemos algunos hechos y personajes pertenecientes al poema épico perdido, *Iliupersis*, de Arctino de Mileto. Pausanias se demuestra



Iliupersis de Polignoto, reconstruida por C. Robert en 1893

lector familiarizado con la poesía épica griega y con sus personajes, logrando distinguir con precisión los personajes pertenecientes al ciclo troyano de los creados por la imaginación del pintor Polignoto. Los siete siglos que separan al pintor de Pausanias no lograron menguar la brillantez de la obra: la capacidad abarcativa en la temática y la amplitud en la selección de personajes se presenta como gratamente extraña a nuestros códigos pictóricos y de sensibilidad.

El lugar central es ocupado por Neoptólemo, único personaje representado todavía ejerciendo la violencia sobre los troyanos; de acuerdo a Pausanias toda la pintura debía ser colocada sobre la tumba de Neoptólemo (Paus. 10. 26.4). Su figura divide la pintura en dos: hacia la derecha se encuentra la costa con Frontis en el barco como fue ya descrito, también ocupan un lugar prominente las mujeres troyanas que serían llevadas como botín de guerra⁷ y Helena; hacia la izquierda de Neoptólemo se encuentra el caos posterior a una guerra, Casandra se refugia como suplicante sosteniendo la imagen de Atenea pero es arrancada por Áyax Oileo, los cadáveres de la familia real de la Tróade (quienes habían sido asesinados, en gran parte, por Neoptólemo) se distribuyen por la pintura, también se representa a los hermanos Agamémnon y Menelao, a personajes anónimos cargando un burro con riquezas y, quizá siendo la más significativa, se representa a un niño pequeño abrazando un altar atemorizado.

El papel central de Neoptólemo debe ser entendido en tono laudatorio y de apreciación a su capacidad bélica. Si bien las tragedias de Eurípides parecen mostrar bajo una nueva luz a las mujeres troyanas, es claro que Pausanias entiende que la pintura de Polignoto es, no en tono reprobatorio, sino encomiástico.

La segunda pintura, que se encuentra a la izquierda, representa la *véκντα* —o viaje al Hades— de Odiseo. Nuevamente, la fuente principal se encuentra en la poesía épica: el canto XI de la *Odisea* de Homero, la llamada *Miniada* y los *Nostos*. No obstante, de acuerdo a una glosa de Pausanias, la obra pictórica se basa principalmente en el poema de la *Miniada* (Paus. 10. 28.2). Todo parece obedecer esto, menos por la existencia de Eurínomo: un *δαίμων* del Hades que come carnes de

cadáveres, dejando sólo los huesos. De piel entre azul y negra, se encuentra sentado y bajo él se extiende una piel de buitre. La poca información que se tiene proviene de comentarios de los guías de Delfos al mismo Pausanias. Al igual que en el primer caso, la magnitud de la obra y la cantidad de personajes que se encuentran representados resultan demasiados como para describirlos sin tener que reescribir completamente y palabra por palabra la écfrasis de Pausanias, donde su prosa y su minuciosidad brillan.

Hoy, a pesar de reiterados intentos por parte de los arqueólogos, las pinturas de Polignoto permanecen sin ser redescubiertas; existen, sin embargo, en una operación que podría ser entendida como inversa a la écfrasis, recreaciones a partir del texto de Pausanias. Por la preservación de los cultos locales que estaban ya en vías de extinción y por su importancia para la historia del arte, la obra *Descripción de Grecia* es un verdadero documento de valor para cualquier interesado en el mundo griego.

Garcilaso de la Vega

Junto a Boscán, introdujo el soneto y el endecasílabo en las letras hispanas y tuvo una vida tan breve como fructífera. Fue, por antonomasia, la figura del Renacimiento en lengua castellana. La influencia de Petrarca, Ariosto y Sannazaro, entre otros, no sólo le aportaría nuevas posibilidades estilísticas y métricas, sino que le serviría como nexo con la tradición latina y sus tópicos.

Es en este contexto que el toledano construye uno de los discursos efrásticos más conocidos: su *Égloga tercera*. El poema está compuesto en octavas reales, forma que él mismo había introducido en la lengua, y es, como lo indica su nombre, poesía pastoril o, siendo más específicos, bucólica. El locus amoenus no era un tópico ajeno a Garcilaso, siendo el ya nombrado Sannazaro y su Arcadia el referente más cercano; sin embargo, el espacio idílico ya había sido explorado en la antigüedad.

Contraria a la exaltación de la originalidad que luego tendría lugar, en el Renacimiento la imitación de formas y tópicos no era percibida de forma negativa; por el contrario, la capacidad de imitar las obras in-

mortales de los grandes maestros del pasado era celebrada. Es sólo de este modo que se logra comprender el constante intertexto de Garcilaso y sus contemporáneos con la tradición. Su *Égloga tercera* parte, como el género lo requiere, del diálogo pastoril. A lo largo del poema se percibe, de trasfondo, un tono elegíaco; esta tendencia de asociar al amor al mal o la enfermedad ya constituía, también, un tópico en la antigüedad.⁸ Reforzando esta relación con la antigüedad, se introduce, en el canto de los pastores, la presencia de las cuatro ninfas del Tajo:

De cuatro ninfas que del Tajo amado
salieron juntas a cantar me ofrezco:
Filódoce, Dinámene y Climene,
Nise, que en hermosura par no tiene. (de la Vega, 1986: 37)

Estas ninfas, adaptaciones ibéricas de las nereidas, serían reutilizadas por el máximo expositor del Portugal renacentista, Luís Vaz de Camões, en su magnum opus: *Os Lusíadas*, bajo el nombre de las tágides. Análogo a Hefesto en la obra homérica, el papel de las ninfas se reduce al de artífices de los tapices que nos son descriptos.

El tapiz de Filódoce, la ninfa mayor, recrea la historia donde Orfeo se lanza al Hades al rescate de su amada, Eurídice, que había muerto víctima de una serpiente. Arquetipo del poeta divino, el canto de Orfeo se ganó el favor tanto de Hades como de Perséfone, logrando así que lo dejasen marchar junto a su mujer bajo la condición de que no la mirase antes de que la luz del sol la bañase. Para su mala fortuna, el poeta dirigió la vista hacia ella antes de tiempo logrando que Eurídice se desvaneciese.

La inclusión de este mito es de gran interés por varios motivos: por una parte, la figura de Orfeo como poeta y cantante capaz de encantar incluso a los seres más viles, como lo son las sirenas,⁹ es crucial para comprender el lugar en el que se posiciona Garcilaso en relación a la tradición; por otra parte, revela el impacto que tuvo, sobre su poesía, la lectura de Virgilio. En este tapiz existe un claro referente: el epilio dedicado al pastor Aristeo que cierra *Geórgicas* virgilianas. Este constante diálogo con los grandes autores del pasado será crucial para entender el último tapiz.

El segundo tapiz narra el mito de Apolo y Dafne, donde nuevamente el sufrimiento por amor ocupa el centro. Siendo Apolo el dios de la música, pero también, junto a su hermana Artemis, el de la caza, cobra relevancia su carácter dual en la representación del toledano: por un lado, el dios persigue a Dafne y, por otro lado, es presa de Cupido. Esta tensión es análoga a la que sufre interiormente el personaje.

En este caso, el referente clásico es la narración del mito en el libro I de *Las Metamorfosis* ovidianas. No obs-

tante, es necesario también remarcar el intertexto de Garcilaso consigo mismo: la écfrasis del tapiz presenta muchas similitudes con algunos versos de su célebre *Soneto XIII*, compárense las siguientes estrofas:

Mas a la fin los brazos le crecían, y en sendos ramos
vueltos se mostraban.

Y los cabellos que vencer solían
al oro fino, en hojas se tornaban;

en torcidas raíces se extendían
los blancos pies, y en tierra se hincaban;
llora el amante, y busca el ser primero,
besando y abrazando aquel madero. (de la Vega,
1986: 40)

y

A Dafne ya los brazos le crecían,
y en luengos ramos vueltos se mostraba;
en verdes hojas vi que se tornaban
los cabellos que el oro escurecían.

De áspera corteza se cubrían
los tiernos miembros, que aún bullendo estaban:
los blancos pies en tierra se hincaban,
y en torcidas raíces se volvían. (de la Vega, 1986: 146)

El tapiz de Climene narra la historia de Adonis y Afrodita (Venus en el poema del toledano). Al igual que en los anteriores tapices, la atención se centra en la pérdida de un amor. Menos conocida que las dos anteriores, la referencia que Garcilaso toma es la de Teócrito y su *Epitafio de Adonis*; esta es relevante, dado que la tradición considera al poeta griego el fundador de la poesía bucólica.

El tapiz de Nise es, sin lugar a dudas, el de mayor importancia. Ocupando la mayor cantidad de estrofas, la descripción topográfica se amplía y se abandona la mitología antigua cediéndole el lugar al Tajo contemporáneo a Garcilaso.

El sufrimiento colectivo de las ninfas refuerza el tono elegíaco, regalándonos un treno por la muerte violenta de una ninfa al borde del río. La juventud de esta se ve explicitada por una fórmula típica del poeta toledano: “antes de tiempo y en flor cortada” (de la Vega, 1986: 43). El lamento por la muerte de tan bella y joven ninfa ha sido interpretado por muchos críticos en clave biográfica, poniendo en el lugar de Nemoroso al poeta Garcilaso y a Isabel Freyre en el de Elisa.

Esta lectura, sin embargo, no cobra importancia si no se considera el elemento mayor: la historia de Elisa y Nemoroso no se encuentra en ningún autor griego ni latino, sino en la obra del poeta toledano; específicamente, en su *Égloga primera*.

Garcilaso utiliza la écfrasis en el poema como instrumento para inventar su propio canon de poesía bucólica y el tercer tapiz es la conclusión de su selección. La inclusión de su propia creación en el poema lo coloca a la altura de sus referentes, y a sus mitos a la altura de los mitos antiguos.

Siglo XX

Pasar de Garcilaso de la Vega al siglo XX significa la omisión de poemas como *Ode on a Grecian Urn* o *On Seeing the Elgin Marbles* de Keats, *On the Medusa of Leonardo Da Vinci in the Florentine Gallery* de Shelley o *The Tyger* de Blake. Estas obras, habiendo sido estudiadas profundamente por críticos de mayor estatura (entre ellos se encuentra el ya nombrado Leo Spitzer), sólo saldrían empobrecidas por este trabajo; sin embargo, al lector interesado, recomiendo su lectura.

El siglo XX fue un período revolucionario para el arte, y la écfrasis no fue un espacio de excepción. Además de la descripción del jarrón chino de T. S. Eliot en su *Burnt Norton* y los incontables casos en los *Cantos* de Pound, el discurso ecfrásico fue terreno fértil para la experimentación narrativa. De acuerdo a Pimentel ejemplos de “la écfrasis referencial genérica serían los ‘cuadros’ descriptivos en Proust que evocan a Monet, sin remitir a uno solo” (2003: 207). De similar modo, la aclaración teórica hecha por Clüver prueba su utilidad en este período, con las descripciones poéticas de las pinturas abstractas o no representativas ocupando un lugar importante en el arte del siglo XX.¹⁰ También la categoría añadida por Heffernan de écfrasis cinematográfica gana tracción en el siglo XX con Puig a la vanguardia, y con otros escritores que incursionan con particular acierto, como nuestro Mario Levrero.¹¹

Otra utilización que, si bien ha sido la norma desde la antigüedad, ganó popularidad en el siglo XX es la écfrasis al servicio del discurso filosófico. En esto, no existe quizá mejor ejemplo que el dado por Heidegger en su *El origen de la obra de arte*; en dicho escrito, el filósofo alemán utiliza la pintura de unos zapatos de Van Gogh para lograr diferenciar el ser-utensilio del ser en sí mismo. El paso de la mera descripción a la reflexión sobre el lugar de la verdad en el arte, del carácter fenoménico de la cosa a su carácter nouménico (para utilizar la terminología kantiana), no oscurece ni le saca brillo a la écfrasis en tanto discurso autónomo, sino que explota al máximo sus posibilidades; pues, efectivamente, explora la riqueza de la intermedialidad al derrotar, en el acto de traducción de un sistema de signos a otro, la mera apariencia.

Un caso subestimado es el que presenta el escritor de terror y ciencia ficción, H. P. Lovecraft. En su cuento de 1928, *The Call of Cthulhu*, Lovecraft ofrece una écfrasis de una estatuilla que representa al ente cósmico que

le da nombre al cuento, Cthulhu. Si bien la descripción no presenta, a primera vista, ninguna cualidad destacable en lo formal, el carácter indecible de la criatura en sí deja al lector con una descripción aproximada y dubitativa de lo que es ya una representación fallida del objeto real. Esta doble distancia entre lo real-indecible y la écfrasis genera, tras una lectura cuidada, una tensión que es muy particular a este autor.¹² Al igual que en el caso de Pausanias, esta écfrasis ha generado múltiples representaciones en forma de estatuillas; no obstante, todas son, por definición, fallidas. La utilización de expresiones errantes en las descripciones sería reutilizada por muchos autores canónicos, perdiendo Lovecraft, en el proceso, parte del crédito que merece.¹³



Estatuilla de Cthulhu incluida en *Cthulhu: The Ancient One Tribute Box*

Para el concepto de écfrasis, el siglo XX significa la proliferación en su uso y en sus modos de utilización. En el siglo XXI, el nacimiento del espacio virtual y de nuevas experiencias visuales como lo es el internet, los videojuegos y la realidad virtual, nos fuerzan a repensar la tradición ecfrásica, problematizándola pero abriendo, al mismo tiempo, un nuevo campo de posibilidades.

Bibliografía

- Clüver, Claus (2017). “A new look at an old topic: ekphrasis revisited” en *Todas as letras. Revista de língua e literatura*. V. 19, n.1. São Paulo: versión digital consultada en febrero de 2018, <http://dx.doi.org/10.5935/1980-6914/letras.v19n1p30-44>.
- de la Vega, Garcilaso (1986). “Égloga tercera” en *Antología poética*. México, D.F.: Solar Ediciones S.A.
- Flórez Flórez, Alfonso (2011). “Kosmos y Polis en el escudo de Aquiles” en *Universitas Philosophica*. N° 56, año 28. Bogotá, Colombia.
- Heffernan, James A. W. (1993). *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Homero (1996). *Iliada*. Madrid: Editorial Gredos. Traductor: Emilio Crespo Güemes.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1942). *Historia de las Ideas Estéticas en España I*. Buenos Aires: Editorial Glem
- Pimentel, Luz Aurora (2003). “Ecfrafrasis y lecturas iconotextuales” en *Poligrafas. Revista de Literatura Comparada IV*. Ciudad Universitaria, México: División de Estudios de Posgrado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Spitzer, Leo (1962). “The ‘Ode on a Grecian Urn’, or Content vs Metagrammar” en *Essays on English and American Literature*. Princeton: Princeton University Press.
3. En la traducción de Crespo es traducido como “un alto y compacto escudo”. La palabra en cuestión es μέγα, que traduzco como grande, dado que seguir la elección de Crespo significaría asumir que el escudo tenía una forma “como una torre” (ἦύτε πύργον), similar al de Áyax Telamonio, cosa que es contradicha por gran parte de la tradición iconográfica, donde se lo representa como circular.
4. La palabra debe ser entendida de modo amplio, no significando sólo ciudad sino considerando también al entorno agrícola que rodeaba lo urbano.
5. Puede ser traducido como “lugar de conversación”. Cf. Liddell, George; Scott, Robert. *A Greek-English Lexicon*.
6. Cf. Hom. Od. 3.278.
7. Cf. Euripides (2000). “Las Troyanas” en *Tragedias*. Madrid: Editorial Gredos.
8. Cf. la relación entre ἀφροσύνη, νόσος y concepto de amor en Euripides (2000). “Hipólito” en *Tragedias*. Madrid: Editorial Gredos.
9. Cf. Apolodoro (1987). *Biblioteca mitológica*. Madrid: Ediciones Akal S.A.
10. Por ejemplo, considerar el poema *Quadro 1 (Mondrian)* de Carlos Drummond de Andrade o el más reciente *außenrun* del poeta boliviano Eugen Gomringer.
11. No obstante, el primer caso que conozco de una ecfrafrasis cinematográfica pertenece al siglo XIX. Se trata de un texto de 1896 atribuido a Máximo Gorki (bajo el pseudónimo de I. M. Pacatus), donde este describe la proyección de los hermanos Lumière en el festival de Nizhni Nóvgorod. Desconozco si ha sido publicado, pero puede ser escuchado en el documental *Le tombeau d'Alexandre* (1992), del director Chris Marker.
12. Al respecto, hay dos libros recientes de gran valor: Houellebecq, Michel (2006). *H. P. Lovecraft: Contra el mundo, contra la vida*. Madrid: Siruela. y especialmente Harman, Graham (2012). *Weird Realism: Lovecraft and Philosophy*. New York: Zero Books.
13. Cf. Sanchiz, Ramiro (17 de junio de 2016). “Procedimientos” en *La Diaria*. Versión digital: <https://ladiaria.com.uy/articulo/2016/6/procedimientos/>

Notas

1. Los progymnasmata (del griego προγυμνάσματα, “pre-ejercicios”) eran una serie de ejercicios retóricos preliminares que fueron comunes tanto en la Grecia clásica y helenística como en Roma. Sobreviven hasta el día de hoy solamente cuatro cuadernos de progymnasmata, atribuidos a: Hermógenes de Tarso, Elio Teón, Aftonio de Antioquía y Nicolás el Sofista. Los trabajos de los primeros tres han sido recogidos en varias publicaciones, véase: Teón Hermógenes. Aftonio (1991). *Ejercicios de retórica*. Madrid: Editorial Gredos.
2. El verbo φράζω puede ser traducido como “indicar, mostrar o decir”, siendo quizá “mostrar” la acepción más acertada. La preposición ἐκ tiene régimen en genitivo y significa literalmente “fuera de”; sin embargo, esta puede ser utilizada tanto para señalar la salida de un lugar (traducción espacial), la duración o la distancia temporal que separa de un evento (traducción temporal) como para indicar el material de algo (traducción de origen); se puede afirmar que lo común entre todas las interpretaciones es la idea de un punto de partida que se abandona o transmuta.